

UN FINAL MADE IN HOLLYWOOD

- JAVIER LOZANO DELMAR

“¿Por qué el país entero se ha vuelto idiota?..
Está claro: por la comida rápida” – Woody Allen

Ficha técnica

Dirección y guión: Woody Allen.

País: USA.

Año: 2002.

Producción: Letty Aronson.

Fotografía: Wedigo von Schultendorff.

Montaje: Alisa Lepselter.

Diseño de producción: Santo Loquasto.

Dirección artística: Tom Warren.

Vestuario: Melissa Toth.

Duración: 114 min.

Interpretación: Woody Allen (Val), Téa Leoni (Ellie), George Hamilton (Ed), Debra Messing (Lori), Treat Williams (Hal), Tiffani Thiessen (Sharon Bates), Mark Rydell (Al), Bob Dorian, Ivan Martin, Gregg Edelman, Isaac Mizrahi (Elio Sebastian), Marian Seldes (Alexandra), Jodie Markell (Andrea Ford), Mark Webber (Tony Waxman).

Woody Allen, genio polifacético

Allan Stewart Koenigsberg, alias Woody Allen, nació en Nueva York en 1935. A pesar de ser un pésimo estudiante de la New York University, a los 15 años ya había vendido varias ideas a una agencia de publicidad y creaba sketches para televisión.

Tras haberse movido en los campos de la televisión y el teatro, a través de diversos espectáculos cómicos, debutará como director en 1969 con *Toma el dinero y corre*, la cual sería el comienzo de su trayectoria como director y actor de cine de comedia. De esta forma, seguirían películas como *Todo lo que quiso saber sobre sexo y nunca se atrevió a preguntar* (1972) o *El dormilón* de 1973.

Con la realización de casi una película por año, Woody Allen alcanzará finalmente el Óscar en 1977 a Mejor Director y Película por *Annie Hall*, la cual se separa ya bastante del enclave cómico de sus primeras películas. Su carrera continuará (*Manhattan*, 1979; *Hannah y sus hermanas*, 1986; *Maridos y mujeres*, 1992) alternando películas propias y personales (como *Balas sobre Broadway*, 1994) con películas más comerciales y menos serias (*Granujas de medio pelo*, 2000 o *La maldición del escorpión de jade* del 2001). Su trayectoria como guionista, actor y director le llevará a obtener en España el “Premio Príncipe de Asturias de las Artes”.

La historia de Val Waxman

La película trata de un excéntrico y oscarizado director cinematográfico, Val Waxman, que ha visto ya pasar sus años de éxito y triunfo y ahora se ve completamente acabado realizando spots para televisión y películas que no hacen más que dañar su anterior reputación. Pero, ante todo este panorama, aparecerá su ex mujer, Ellie, que está ahora casada con un adinerado jefe de estudio de cine comercial, Hal. Aquella instará a su marido a contratar, para su nueva película (*La ciudad que nunca duerme*¹), a Val como realizador, sin embargo esto no será más que el comienzo de las preocupaciones para este productor ya que el personaje interpretado por Woody Allen sufrirá repentinamente y, justo antes de comenzar el rodaje, una “ceguera psicósomática” que le dejará totalmente ciego. Aun así, continuará en su afán por acabar la película, al mismo tiempo que intenta esconder su actual estado. El rodaje del film cada vez irá resultando más desastroso e incomprensible dada la incapacidad artística del realizador, aun así se acabará justo al mismo tiempo que Val recupera a Ellie, su hijo

¹ Evidentemente, y no por casualidad, la ciudad a la que hace referencia esta película no es otra que la ciudad de Nueva York, escenario absoluto y favorito de Woody Allen. Con lo cual la referencialidad a la obra del propio realizador queda absolutamente manifiesta: Nueva York siempre (incluso en la propia ficción) como telón de fondo, como decorado.

(un heavy underground que parecía ser el motivo principal del trauma que provocó la pérdida de visión en Val) y, con ellos, su ceguera.

“Un comienzo made in Woody Allen”

La película comienza de un modo poco atractivo en cuanto a construcción dramática y narrativa se refiere. Una simple reunión de altos cargos en un departamento intenta decidir cómo llevar a cabo la próxima película del estudio. Es una secuencia simple, banal y que realmente no aporta nada al espectador. Al fin y al cabo, viene a ser una prolongación de los créditos iniciales que Allen introduce al comienzo de cada una de sus películas: una introducción².

Lo que sigue a esta secuencia es más dosis de lo mismo: simpleza argumental acompañada de una planificación nada innovadora, sino por el contrario, totalmente clásica (planos fijos y estáticos; montaje al corte simple, directo y sin mayor alarde expresivo) y superflua. La cámara de Allen en esta película no es más que un testigo visual, un “ojo” que registra el discurso que aquél quiere crear³.

La acción comienza, de esta forma, a presentárenos: un director algo desquiciado y fracasado es contratado para realizar uno de los nuevos proyectos de cine

² Es curioso destacar el modo tan peculiar que tiene Allen de introducir todas sus películas. De una forma simple y, a la vez, poco atractiva, el realizador decide acoplar al comienzo del filme los créditos iniciales (siempre acompañados de una cancioncilla como de ascensor que se repite en todas y cada una de sus películas) sobre un fondo negro. En contra de la nueva tendencia de Hollywood a tratar cada vez con más importancia a los créditos iniciales de las películas (creando auténticos espectáculos audiovisuales de tipografías y efectos), Allen se mantiene impasible y atemporal en sus gustos y estilos, demostrando, una vez más, que sus películas, por mucho que puedan parecerlo algunas, no son reclamos comerciales 100%, sino más bien “reclamos personales” hacia un público, un espectador, que ya se encuentra familiarizado con el discurso del director. Por ello, estos créditos iniciales vienen a ser una especie de “marca indentificativa”, de sello personal; una especie de telón que se abre a la obra que se nos va a presentar.

³ La cámara, en el cine de Woody Allen, no siempre será un testigo estático y meramente representativo que recoge los hechos sin mayor intento de expresividad sino que, aparte de esto, en algunos films (*Maridos y mujeres*) alcanzará tal autonomía que pasará a constituir por sí misma el auténtico discurso del film, desafiando, retando, y homenajando al mismo tiempo, a ese cine dogma de cámara nerviosa y móvil que recoge la acción como si de un reportaje de guerra se tratase.

El propio Allen (en su personaje de Val) alabará este tipo de hacer cine, haciendo clara referencia al tipo de planificación que utiliza en *Maridos y mujeres*: “Se trata de un cine íntimo, de un director íntimo que coge su cámara en mano y, con ello, transfiere personalidad a sus películas” (en un inconfundible guiño al nuevo cine europeo). Esto nos hace convencernos de que Allen sabe muy bien qué es lo que quiere y cómo lo quiere y, por tanto, se justifica a sí mismo (a los pocos minutos de comenzar la película) a la hora de haber optado por una planificación simple en esta película. Tal y como él mismo dice a través de su personaje cada película debe rodarse según te lo pida ella: “Por ejemplo yo rodaría Nueva York en blanco y negro...porque Nueva York me transmite el blanco y negro”.

comercial del momento. No obstante, hay una pega. El estudio que le encarga la tarea de realizar la película está capitaneado por Hal, el hombre que le robó a su ex esposa. Con lo cual Allen inserta en la narración lo que el espectador fiel a sus películas esperaba: el triángulo amoroso y la comedia romántica; Dos hombres, una mujer y dos relaciones sentimentales se dan la mano en un set de rodaje. Este parece ser el primer punto de giro argumental que nos ofrece la película, que, en un principio, no parece querer llegar más lejos.

Toda la genialidad de Allen es explotada al máximo en esta primera media hora de metraje, la cual se encuentra dominada casi por completo por el histerismo del realizador ante la realización de una película que puede lanzarlo de nuevo a la fama. Esto, y su desencanto personal ante la noticia de la boda de su ex mujer con Hal desencadenarán en Val una serie de miedos, inseguridades y frustraciones que le harán volverse mentalmente ciego⁴. Éste será el auténtico punto de giro que estábamos esperando. A partir de aquí todo cambiará y el discurso que propone el realizador ganará en profundidad, siempre sustentado bajo la simple premisa de: “Hasta un ciego puede hacer cine en los días que corren”.

“En el país de los tuertos, el ciego es el rey”

Así, Allen recoge esta especie de chiste y la convierte en película, en relato. Apoyado en un personaje ciego, el director construye uno de los discursos más inteligentes y críticos de los últimos años. De esta forma, convertirá a Val, sin éste saberlo, en una especie de símbolo que ridiculizará, en la realidad, a todo el sistema cinematográfico en general. La figura del incapacitado como filósofo, la figura del que

⁴ Las inseguridades, miedos y frustraciones, que no son más que resultado del propio carácter existencialista que nos propone Allen, son una constante en todas sus películas, manifestadas casi siempre en el personaje al que éste interpreta (“Los temas existenciales son los únicos por los que merece la pena trabajar” dice el propio director). De esta forma, podemos ver su miedo a la humillación (que al fin y al cabo es una representación totalmente fiel al miedo escénico y paternal que todos tenemos) en *Historias de Nueva York*, en la cual su madre le persigue desde lo alto del cielo allá donde éste vaya. Las mismas inseguridades, pero esta vez en el terreno amoroso, son las que dominan al personaje de *Todos dicen I love you*, o al existencial Allen de *Delitos y faltas* que se justifica a sí mismo en un prodigioso y filosófico diálogo final. Por otro lado, la personalidad más débil y temerosa del director se refleja en el personaje hipocondríaco de *Hannah y sus hermanas*, en la cual el director construye la que es una de sus mejores escenas frente al “abismo” y la muerte (dos constantes de sus obras, a las que también se enfrenta, por ejemplo, en el descenso a los infiernos en ascensor de *Desmontando a Harry*): aquella en que repentinamente despierta en la oscuridad de la noche de la cama, y, asustado, dice: “tengo miedo...voy a morirme”. También, se gustará de criticar sus propios miedos absurdos en películas como *Annie Hall*, creando a un personaje trastornado amorosamente y que tiene pánico a las langostas.

no ve como el “ojo” que realmente ve; como la auténtica persona lúcida en mitad de todo el caos⁵.

Así, apoyándose en esto, crea una prodigiosa, enredada e inteligente crítica hacia las dos corrientes más destacadas del cine actual: el comercial y el independiente-creativo. El realizador ciego no sólo destruirá todo tipo de películas de Hollywood bajo la apabullante crítica de su discurso, sino que, a su vez, se servirá de un importante pretexto para juzgar, examinar y, parodiar, la postura cinematográfica independentista del cine de hoy, el cual, a veces, es valorado por su absoluta irracionalización (¿hasta qué punto lícita y artística?), del mismo modo que carente de lógica absoluta es la película que Val lleva a estreno.⁶

El elemento cómico queda pues instalado en el discurso de Woody, junto con las claves románticas que ya ha insertado. Los dos pilares fundamentales de su cine quedan pues manifiestos en esta película⁷. Sal y pimienta se encuentran en la mesa, comedia y romanticismo se cuecen al mismo tiempo...Sólo, queda esperar a ver qué tal se desarrolla el guiso...

⁵ La figura del ciego como personaje más inteligente, frente a aquellos que sí poseen vista ha sido un recurso bastante utilizado (y que cuadra bastante bien con intenciones, la mayor parte de las veces, de fundamento crítico) tanto en literatura (*El lazarrillo de Tormes*), como en cómic (*Daredevil*) o en cine (*M* de Fritz Lang).

⁶ El propio Allen establece en su película un diálogo interesantísimo e inteligente acerca de la independencia y la comercialidad del cine actual, y de su propio cine en particular. De esta forma, aprovechando los diálogos sobre el propio medio, el cineasta critica y analiza su propio cine y forma de llevarlo a cabo. La conversación girará en torno a la doble vertiente de Hitchcock, que realizaba a la vez cine comercial y cine personal y de cómo esto es necesario para que un artista avance en sus proyectos: tan importante es el éxito comercial como el éxito personal o, lo que es lo mismo, hace falta alcanzar el éxito económico para poder financiar los proyectos personales no tan comerciales, denominados por él mismo como “masturbaciones artísticas narcisistas”. Esta es, sin duda, la constante en el cine del propio Allen, que tiene bien en definirse en esta película de paradójica divagación cinematográfica.

⁷ En *Un final made in Hollywood* se mezclan con armonía varios de los elementos típicos en la trayectoria profesional de este director: la comedia, lo romántico, las relaciones de pareja, las crisis personales, el existencialismo o la masturbación. De este modo, es curioso destacar las frías y cínicas conversaciones (siempre el punto fuerte del cine de Allen) entre Val y Ellie, que recuerdan una vez más a la nimiedad del matrimonio o el fracaso amoroso, tan presente en toda la filmografía del director (*Maridos y mujeres*, *Hannah y sus hermanas*) como lo es su propio autocuestionamiento. Los diálogos son fríos y apabullantes, cómicos y tristes al mismo tiempo, siempre en un intento por ridiculizar al máximo la figura del personaje interpretado por Woody Allen, para, más tarde, y ya al final de la película, hacerlo triunfar en el amor y compensarle por todas las desgracias vividas hasta entonces, siempre con el fondo de Nueva York, que viene a ser un elemento más en todas sus películas, una especie de representación del estado de ánimo del director.

La comercialidad en el cine independiente de Woody Allen

A partir de aquí, la película de Allen se convierte en una absoluta comedia ácida con una profunda crítica detrás de cada diálogo. Si bien, la reacción primera del público es la risa, Allen es lo suficientemente inteligente como para a través de ella, ir soltando pequeñas dosis de autocrítica y análisis que se harán eco del espectador más atento y analista. Discurso del entretenimiento Vs. Discurso crítico. Comercialidad Vs Creatividad...

De esta forma, el director ciego irá poco a poco avanzando en su película ayudado por un traductor mandarín y de su propia ex mujer, Ellie. Allen introducirá en el rodaje de su film a todos y cada uno de los roles necesarios para la creación de una película, además de todos aquellos personajes que aparecen pululando por los rodajes, tal y como es la propia periodista que decide hacer un reportaje sobre Val, y que se convierte en la auténtica testigo y narradora del discurso de la película. También nos encontraremos con el decorador y escenógrafo histérico y hortera, la actriz perversamente provocativa que desea consumir relaciones sexuales con el director de la obra o el operador de cámara extranjero.

Todos estos personajes serán ridiculizados y llevados hacia el esperpento absoluto en la comedia de Allen. Como si de una auténtica sátira se tratase Allen irá creando un discurso crítico y profundo que subyacerá en el fondo de todas las risas y carcajadas que Val está provocando en el espectador ⁸.

⁸ Allen parodiará sus propias comedias cinematográficas y el propio género en sí en una de sus películas *Poderosa Afrodita*, en la cual la historia queda dividida en dos, como si de dos discursos diferentes se tratase, pero al mismo tiempo, como si fueran las dos medias naranjas que constituyen auténticamente la película. De esta forma, mientras que la historia principal gira en torno a los devenires sexuales del personaje interpretado por Allen, la historia paralela no es más que una sátira, un teatro burlesco, una representación absurda y clasicista que representa una tragedia griega con todos sus elementos pero, no obstante, perfilada con numerosos elementos cómicos que la descontextualizan absolutamente. Pues bien, este discurso paralelo no viene a ser sino un complemento y, a la vez, una explicación, del discurso real y ficcional del otro discurso que protagoniza Allen. Realmente no hubiese sido necesario introducir la historia de la tragedia griega para comprender el doble significado de la historia, sin embargo Allen se jacta mostrándoselo al espectador, de la forma más inverosímil posible. Con ello, el director consigue mostrar el propio artificio riéndose de sí mismo, desvelar para el espectador más despistado el auténtico significado burlesco de la película (cuya verdadera historia es el propio género de la comedia en el cine de Allen). Y, es este mismo discurso crítico de fondo, el que encontramos en *Un final made in Hollywood*, aunque en esta ocasión, éste no se muestra a forma de historia paralela, sino que se construye por sí solo en cada una de las cabezas de los espectadores más espabilados. No se crea una historia paralela en la que se explican las claves del cine y la historia de los distintos directores, sino que se alude a la propia cultura del espectador más formado para entender la auténtica crítica e historia de la película: el cine en su globalidad.

De esta forma, por ejemplo, la “supuesta creatividad” de los cámaras extranjeros será absolutamente parodiada a través de un operador de cámara chino que Val decide contratar. Así, será éste mismo (símbolo absoluto de lo irracional, novedoso y alternativo de las corrientes cinematográficas modernas) el que critique y desdeñe el trabajo que está llevando a cabo Val, y será paradójicamente, su traductor el que ejerza de lazarillo al realizador ciego, ayudándolo y aconsejándolo acerca de los entresijos de la película.

Es como si Woody Allen se riera del sistema cinematográfico actual en general pero de la forma más rebuscada posible, estableciendo una especie de juego surrealista en el que hacen aparición una serie de cajas chinas, de muñecas rusas (a cada cuál más descabellada y apropiada al mismo tiempo) que son combinadas entre sí por un auténtico mago que, no obstante, deja siempre ver su truco a aquellas personas de entre el público que más pendientes estén de él.

Es curioso, a este respecto, observar el papel que juega la crítica francesa en esta película. Ya casi al final de la historia, podemos ver como el film de Val ha sido un rotundo fracaso en la crítica americana. Él mismo puede verlo cuando recupera la vista y queda horrorizado. Hal se descompondrá frente al espectador al visionar el copión del film. Sin embargo, y por el contrario a todo esto, descubrimos que la película ha sido un éxito de crítica absoluto en Francia, ante lo cual Val, admirado y sorprendido de sí mismo, decide trasladarse allí para continuar su carrera cinematográfica...

Francia como punto de referencia, por tanto, del nuevo cine vanguardista actual (o cine independiente), por el contrario a Hollywood, sede del cine comercial. Sin embargo ¿hasta qué punto es Francia una mejor referencia que Hollywood?. “Las dos industrias cinematográficas producen un cine malo” parece ser la moraleja final de la película. En una especie de lucha interna entre centros de la cinematografía mundial, al final de esta película, la idea que parece transmitirnos Allen es que Francia transforma en obra maestra todo lo que desdeña Hollywood y viceversa.

Crítica apabullante, paradójica y destrozadora por completo del cine en general y, más, si se tiene en cuenta el triunfo que las películas de Allen han alcanzado en Europa precisamente, donde su obra ha sido siempre acogida con buena crítica. Sin embargo, todo esto no cuenta a juicio del director. Son, precisamente, todas las diferencias entre Europa y EEUU lo que le lleva a ridiculizar a ambos en su película. No importa tanto quién apoye realmente a Woody Allen. Lo que importa realmente es que éste es lo suficientemente inteligente como para alejarse de todo y verlo desde lejos,

analizándolo con cierta ironía y cinismo y descubriendo en medio de todo ello un guión cinematográfico de una película que es *Un final made in Hollywood*, en la cual, como trasfondo de la aparente comedia romántica que podemos ver, existe una crítica mordaz absoluta, por supuesto siempre en clave de humor, en la que se analiza el panorama de la comercialidad del cine mundialmente, sacándose en conclusión que poco importa si una película es creativa, innovadora o puramente destinada a un consumo rápido. Nada de eso importa ya porque, sin darnos cuenta, estamos confundiendo las dos caras de la moneda y ya no se sabe discernir entre lo que es cine independiente y lo que es cine comercial. No hay distinción posible porque el espectador y también la crítica están totalmente ciegos. Es decir, el mundo que Allen retrata en esta película es un mundo en el que una película es independiente en tanto en cuanto no es comercial y no triunfa en Hollywood y viceversa.

Un final made in Casablanca

Dentro de su propia película, Allen se gusta en servirnos fragmentos o *delicatesses* que pueden recordarnos a grandes películas del cine tales como *Casablanca*. Son indudables las múltiples relaciones que establece el director con esta película. De esta forma, son varios los momentos en que vemos a alguien bajar del avión en el aeropuerto, con una fotografía y una planificación que recuerdan claramente a este film. Asimismo, la escena en la cual Val y Ellie se encuentran sentados en el café y de fondo suena el piano es otro claro ejemplo de esta aparente intertextualidad que Allen establece con aquella película.

Pero, ¿por qué esta película y no cualquier otra?, ¿qué tiene esta película de especial para decorar por completo el trasfondo de la película?... Quizás sea el encanto personal que producen las escenas de este clásico film o el recuerdo a sus diálogos lo que sirva a Allen para hacer ganar en profundidad a su película. Si lo pensamos, ésta puede reducirse por completo al argumento de *Casablanca*, en tanto en cuanto lo que subyace es la relación amorosa entre dos personas, que casi siempre se destapan y

enamoran mutuamente en un café, y que, paradójicamente, son conducidos hacia un final nada casual en el que “lo único que les queda es París”⁹.

Por otro lado, en lo que al tema se refiere (cine dentro del cine), esta película podría ser considerada la referencia clara a Fellini y su *8 y medio* de no ser por la anterior *Recuerdos* (además de las geniales *La rosa púrpura del Cairo*, 1985, o *Zelig*). El tema del cine dentro del cine ha sido siempre un tema bastante recurrente en la filmografía de muchos realizadores, y éste permite siempre cierta reflexión sobre el medio como ya hiciera Truffaut en *La noche americana*.

Por tanto, y de acuerdo con todo esto podemos considerar *Un final made in Hollywood* como una película que bebe de numerosas fuentes de influencia en cuanto a estilos y temas. Una película que puede resumir a la perfección las claves más usadas y típicas del cine de Woody Allen y una película, a su vez, que rinde homenaje a grandes éxitos del cine como son *Casablanca* u *8 y medio*. Una película que sabe elegir a la perfección la escenografía para cada plano, para cada sentimiento: Fellini y Truffaut se encuentran en cada uno de los planos del set (y, con ellos, la crítica) mientras que *Casablanca* está presente en cada una de las escenas amorosas de Allen y Ellie en el café.

Se trata pues de una especie de discurso intertextual, de pastiche de elementos, que se construye con un único objetivo: hacer pasar un buen rato al espectador pudiéndose reír éste del sistema cinematográfico actual que Allen presenta con absoluta parsimonia y encanto inteligente en su película, sólo aburrida para aquellos que no lean el subtexto que este director deja entrever con clave cómica al fondo del film.

⁹ Curiosamente el propio “happy end” que propone el título de la película. Val, que ha recuperado su ceguera tras reconciliarse con su hijo, recupera al mismo tiempo a su ex mujer y juntos deciden irse a vivir a Francia, tierra de esperanzas y triunfo para el realizador.